Ana Hatherly

a reinvenção da leitura

futura

a reinvenção
da leitura

OBRAS DA AUTORA POR ORDEM DE PUBLICAÇÃO:

1958 — UM RITMO PERDIDO — esg.

1959 — AS APARÊNCIAS — esg.

1960 — A DAMA E O CAVALEIRO — Guimarães Editores, Lisboa

1962 — NOVE INCURSÕES — esg.

1963 — O MESTRE — Arcádia, Lisboa

1965 — SIGMA — esg.

1967 — ESTRUTURAS POÉTICAS — OPERAÇÃO 2 — esg.

1968 — EROS FRENÉTICO — Moraes Editores, Lisboa — esg.

1969 — 39 TISANAS — Colecção Gémeos, Porto

1970 — ANAGRAMÁTICO — Moraes Editores, Lisboa — esg.

1973 — 63 TISANAS — Moraes Editores, Lisboa

1973 — MAPAS DA IMAGINAÇÃO E DA MEMÓRIA — Moraes Editores

1975 — O ESCRITOR — Moraes Editores, Lisboa

1975 — A REINVENÇÃO DA LEITURA — Futura, Lisboa

NO PRELO

— ELEMENTOS PARA UMA INVESTIGAÇÃO DA POESIA EXPERIMENTAL NOS ANOS 60/70

ANA HATHERLY

a reinvenção da leitura

BREVE ENSAIO CRÍTICO
SEGUIDO DE 19 TEXTOS VISUAIS

EDITORIAL FUTURA
Av. 5 de Outubro, 317-1.º
LISBOA
1975

© by Ana Hatherly
by Editorial Futura 1975

Todos os direitos reservados
para a língua portuguesa pela Editorial Futura,
em conformidade com a legislação
em vigor

I

Uma tecnologia do Fascínio

Mal informado aquele que se proclamasse seu próprio contemporâneo, desertando, usurpando, com impudência igual, quando o passado cessa e que tarda um futuro ou os dois se misturam perplexamente com o propósito de mascarar a distância.

MALLARMÉ

É preciso não esquecermos que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens. Assim, se quisermos estudar a origem da poesia como escrita dum texto, nunca a poderemos dissociar do seu aspecto pictórico. Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra.

Sylvester Houédard define a área entre a poesia e a pintura, onde se inscreve o poema visual, como «o ponto onde elas se sobrepõem», acrescentando que desde a sua origem é sempre isso o que acontece, uma vez que toda a escrita tem origem na pintura (a escrita é uma pintura de palavras) e uma vez que é possível pensar simplesmente em imagens, como é possível pensar simplesmente em palavras. Portanto, se escrita e pintura são meios de comunicação mental, é na área da mente onde poesia e pintura primeiro se encontram.

Essa verificação elementar só se tornou, porém, evidente, a partir da divulgação da Teoria da Informação, das investigações de Wittgenstein, dos colóquios de Max Bense e do contributo de artistas, em muitos casos influenciados pelo budismo Zen e pela cultura asiática duma maneira geral.

Mas de facto é a partir do momento em que se torna possível estabelecer uma identidade entre *ikon* e *logos*, escreve ainda Sylvester Houédard, que se define para a poesia de vanguarda e para o poema visual em particular (mas estão intimamente ligados) uma cronologia que faz remontar a sua origem à mais longínqua antiguidade. Assim, se foi estabelecido já por alguns historiadores que os poemas visuais surgem a partir do princípio do século XX com os Futuristas — com as suas «palavras em liberdade» e a sua «revolução tipográfica» — a que se seguem todas as experiências dos dadaistas, surrealistas e letristas, até chegarmos ao poema concreto, teremos de incluir nessa cronologia séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieroglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, *rebus*, mandalas, amuletos, joias,

brinquedos, lápides e até alguns monumentos, além de todos os outros textos e objectos poemáticos identificáveis como tal.

O carácter místico da escrita — para Platão ela era *a geometria do espírito* — é assumido com grande rigor no Oriente, particularmente na China e no Japão, onde o poeta-pintor-calígrafo é uma unidade cultural paradigmática. Mas também na Índia, no Tibete e noutros países extremo-orientais a escrita é, ou foi, uma prática mística e esotérica. Passando para o Médio-Oriente e norte de África, continuaremos a encontrar ao longo dos tempos um vasto panorama de textos figurados e poemas-objectos com semelhantes implicações culturais.

Na Europa, para não falarmos de épocas mais remotas, são célebres os papiros mágicos do século V a. C. e o «Ovo» de Símias de Rodes, que data do ano 300 a. C. e cuja técnica de leitura se conhece. Trata-se dum poema bucólico composto graficamente em forma de ovo, sendo essa forma usada como metáfora do processo poético. A sua leitura exige regras especiais: deve começar-se pela primeira linha superior, saltando depois para a última linha inferior, seguidamente retomando a segunda linha superior para descer à segunda inferior e assim sucessivamente até se atingir o centro.

Os caligramas gregos, cuja forma mais frequente, não obstante o exemplo citado, parece ser a do altar, aparecem em antologias desde o século IV a. C. até ao século XVIII d. C.

Nos «Carmina Figurata» latinos, avulta o nome de Porfyrius Optatianus e na época carolíngia os dos poetas Alcuino e

Bonifácio, residindo a particular virtuosidade dessas composições no seu carácter acróstico, pois deveriam ser lidas não só horizontal como verticalmente.

Ao longo da Idade Média e até aos séculos XVII e XVIII, que interessam particularmente à poesia experimental portuguesa e brasileira, continuam a surgir os textos-imagens, em que a composição na página, isto é, a disposição de palavras, letras e outros signos, concorrem para a formação duma pluralidade de significados e, naturalmente, de leituras. Hernâni Cidade, a propósito da poesia portuguesa do barroco, destacando o seu «arquétipo de moral em crise», sublinha a prática de composições em que «a extensão do verso é predeterminada pela mancha tipográfica que deve tomar», a existência de «poesias mudas, labirintos, poemas cúbicos» e cita Verney, que refere «poemas pintados» ou «figurados», representando «um ovo, um altar, uma machadinha».

Com data de 1704, lembremos ainda o «Anagrama Esférico» da autoria de Pedro Paulo Pinto, dedicado a Carlos III da Áustria, acompanhado duma «Exposição Intelectual e Metafórica» e dois poemas acrósticos, actualmente na Torre do Tombo em Lisboa, e na última metade do século XVIII os duzentos volumes impressos por réstif de la Bretonne, em «tipografia de vanguarda».

Passando ao século XIX continuaremos a encontrar a reformulação da relação entre texto e imagem através de experiências, como as «ilustrações concretas» de Bombaughs, culminando na aparição de «Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard», de Mallarmé, cuja primeira edição data de 1879 e que influenciou

decisivamente Gomringer e o grupo Noigandres, que o saúda como seu precursor. No «Plano Piloto para Poesia Concreta» o grupo Noigandres assume como seu primeiro «salto qualitativo» as «subdivisões prismáticas da Ideia», por ele preconizadas, usando o espaço em branco e os recursos da tipografia como elementos substantivos da composição.

Sabemos também que Mallarmé tinha ainda outro projecto, revelado por Jacques Scherer em 1957,citado por Haroldo de Campos, de que o «Coup de Dés» seria apenas um primeiro esboço e que dizia respeito a uma nova concepção do livro como objecto, no que se antecipa aos *livros-objectos* dos Futuristas russos. Esse livro, que Mallarmé denomina «Bloc», «refoge completamente à ideia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais: — O livro expansão total da letra, deve tirar dela directamente, uma mobilidade» (...) «As folhas desse livro seriam cambiáveis, podendo mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo auto-operador, que de resto não se considera mais do que um leitor situado numa posição privilegiada, face à objectividade do livro que se anonimiza». E Haroldo de Campos acrescenta: «já não se trata mais de obra circular, sempre a propor um *da capo* (como no caso do «Coup de Dés» e depois no do «Finnigans Wake» de Joyce) mas dum *multilivro*, onde, a partir dum número relativamente pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações.» Um ponto ainda importante a salientar aqui seria que J. Scherer, ainda citado por Campos, interpreta as indicações temáticas dessa obra como «um empenho de fundação de mitos modernos».

Mas o aspecto mais marcante desta visão diacrónica, que permite considerar como antepassados do texto-visual — para usar a terminologia adoptada por Max Bense — uma vastíssima sucessão de objectos e textos produzidos por diferentes culturas em diferentes épocas, para além das eventuais deformações ópticas que o grande ângulo assim abrangido possa implicar, o aspecto mais marcante e que importa aqui pôr em destaque é que esta nova maneira de interpretar os objectos da arte poética, ou os por ela produzidos, é uma das contribuições mais específicas da arte de vanguarda do século XX.

A partir dessa nova visão torna-se ainda mais claro até que ponto interpretar é transformar, até que ponto *saber ler é como saber criar*: até que ponto esse aspecto dominante da comunicação verbal ou não verbal se manteve intacto, mesmo quando outros valores se perderam.

A verificação da permanência de certos modos de expressão, a que poderemos chamar agora a evolução histórica do texto-visual, ou texto-imagem, fundamenta, cimenta a sua espécie de necessidade ancestral, que modernamente vamos encontrar de novo nas declarações de Gomringer a propósito do poema concreto.

A poesia concreta, entre os vários objectivos que se propôs, tinha como um dos fundamentais a abolição do subjectivismo em arte. Gomringer define o poema concreto, acima de tudo, como *objecto funcional*. Mas esse subjectivismo que toda a poesia de vanguarda em geral quer recusar e que parece ser uma constante do processo artístico, acabou por se infiltrar, para lá das manifestações líricas, criando uma espécie de novo pensamento mítico,

o que veio aproximar definitivamente esse objecto funcional do objecto mágico que estava na sua origem.

O caracter unitário do objecto mágico, a sua funcionalidade, residia maximamente no desejo de interpretação do seu beneficiário. Ou seja: o texto-objecto-mágico exigia do seu utente uma leitura interpretativa adequada, sem o que se correria o risco de se perder a sua eficácia. E essa eficácia, como salienta Levi-Strauss, dependia duma crença comum ao executante do objecto, ao seu utilizador e à comunidade em que funcionasse. Teria portanto de haver um certo grau de universalização do seu uso, uma generalização do seu valor, que no entanto deveria permanecer virtualmente secreto, dada a exigência duma interpretação especializada, que definia também o seu poder de acção. Ora essa exigência é o que vem aproximar a sua funcionalidade da moderna técnica de interpretação dum texto: a meta-leitura, a leitura criadora.

Aliás, a relação entre pensamento mítico e pensamento científico, observou ainda Levi-Strauss, é uma relação lógica e as suas exigências de positividade e rigor são semelhantes. Por outro lado, a criação de «novos mitos» parece acompanhar sempre as novas correntes artísticas — para os Futuristas «a velocidade», para os Surrealistas «o subconsciente», para os Concretistas «a estrutura» — pois como acentuou Roland Barthes «o próprio do mito é transformar o sentido em forma». A abolição dum mito, ou a sua ultrapassagem, resulta geralmente na criação dum outro e assim assistimos a um processo de substituições em cujos resíduos se enforma a qualidade mágica do acto criador: o fascínio. O mito seria então um processo (mágico) pelo qual algo de real se abstratiza

por uma transcensão voluntária e específica do seu uso, culminando numa universalização do seu significado.

Se concebermos a magia como *uma tecnologia do fascínio*, enquanto técnica de efeitos dirigidos, que interessa e até define o acto criador, por um lado, no aspecto essencial da sua estrita funcionalidade e por outro, enquanto a sua prática é um factor de marginalização, estaremos a praticar uma forma de leitura certamente correcta, além de criadora, dessa actividade milenária.

Max Bense, referindo-se à poesia concreta, pôde escrever que «o fascínio é uma forma de concentração, nomeadamente do nível material e a apreensão do seu significado», enquanto para Roland Barthes «o significado é já o próprio mito».

Os teorizadores da poesia concreta, por exemplo, sempre proclamaram o seu desejo de universalização e a possibilidade de o poema concreto a realizar, uma vez que nele «ocorre o fenómeno da meta-comunicação, coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal... visando a comum multiplicidade da linguagem». Trata-se portanto duma exigência de utilização criadora que implica uma leitura *anagramática*: isto é: *é preciso saber ler o texto sob o texto.*

Esses mesmos teorizadores acentuavam a funcionalidade intencional dos seus objectos ao declararem que desejavam estabelecer entre o texto e a sociedade uma relação de identidade absoluta: numa sociedade, melhor dito, numa época essencialmente racionalista, tecnicológica, tecnocrática, uma forma de arte que reflectisse essas formas de acção, a que correspondem uma ideologia, um estilo de vida, uma concepção do mundo.

II

Pluralidade da Leitura da Imagem

Com a definição dos textos visuais, a teoria geral do texto passa para uma teoria geral da imagem.

MAX BENSE

Ao pretender que o poema concreto fosse *imediatamente legível* e ao mesmo tempo propondo que o seu consumidor se tornasse produtivo, exigindo dele a participação num jogo intelectual que era também um exercício de reflexão, os seus teorizadores acentuavam tanto o seu carácter redutor como a sua filiação e até a sua dependência das correntes mais acentuadas da arte moderna. Mas pela recusa dos aspectos emocionais que estavam ligados à expressão lírico-discursiva, a poesia concreta desejou-se acima de tudo objectiva, científica.

A simultaneidade do seu aparecimento — com Gomringer na Europa e o Grupo Noigandres no Brasil — embora o seu acordo básico nos pontos fundamentais, assumindo como antecessor o «Coup de Dés» de Mallarmé, as teorias de Fenollosa e Pound sobre o ideograma chinês e ainda a Teoria da Informação, as técnicas de comunicação de massa, teorias cientifico-matemáticas, etc., há diferenças entre estes dois polos e são elas que vão depois dar origem aos diversos caminhos que seguiram outros praticantes e teorizadores da poesia concreta.

Enquanto no grupo brasileiro, que em Portugal influencia particularmente o trabalho de E. M. de Melo e Castro, se torna saliente a infiltração do lirismo do ideograma e a fidelidade aos princípios de Mallarmé, com a sua particular incidência nos aspectos da espacialização do texto e a sua relação com a música, que vem tornar o poema uma autêntica partitura, na Europa, a influência das artes plásticas, sobretudo via Bauhaus, é mais forte. Não esqueçamos que Gomringer foi secretário de Max Bill e que a influência que a arte de vanguarda post-cubista exerceu nos diversos campos de criação artística foi decisiva. Assim, enquanto o grupo brasileiro, que possuia talvez menor vocação gráfica, evoluiu dum lirismo-cientista até atingir a crítica social e a sátira (tendência de certo herdada, com o idioma, da veia lusitana do escárneo e maldizer), acabando por assimilar alguns aspectos da Pop-Art, para os concretistas europeus, sobretudo os germânicos e os anglo-saxões, a importância do aspecto formalmente visual acaba por impor-se e até sobrepor-se ao aspecto literário, com ramificações

importantes para a exploração das zonas fónicas da língua, reatando assim com a tradição de vanguarda (embora estes termos possam parecer incompatíveis) em que língua, som, imagem se confundem, derrubando declaradamente as fronteiras entre as artes.

Nessa linha europeia se inscrevem mais nitidamente os meus próprios trabalhos, culminando em «Mapas da Imaginação e da Memória» e «O Escritor», mas das obras dos concretistas e para-concretistas portugueses falei extensamente no ensaio intitulado «Elementos para uma Investigação da Poesia Experimental nos anos 60/70».

Ao pretender que o poema concreto fosse imediatamente legível, repetimos, isto é, sem a intervenção duma leitura decifradora, os seus teorizadores condenavam-no ao esgotamento imediato, colocando-o inesperadamente ao nível da imolação sacrificial: por um lado, pela valorização total do instante — Zen — e por outro, pela assunção metafórica da sociedade de consumo em que homens e objectos, indiferentemente consumidos, desaparecem numa obsoletização desesperada que faz renunciar de antemão a todos os valores por ela propostos.

Essa leitura — não impertinente — dos mecanismos da poesia concreta na sua fase inicial, embora não tenha sido a única que fiz, foi importante para mim. Levou-me a querer também praticar essa experiência que deliberadamente se esgotava na sua própria realização. Quando em 1959 publiquei no Suplemento «Artes e Letras» do Diário de Notícias de Lisboa, o primeiro artigo crítico sobre a poesia concreta e também o primeiro poema concreto dum autor português que se publicava entre nós, já assinalava esse aspecto

de condenação implícito no seu processo redutor. Eu dizia então que a poesia concreta se condenava, pela excessiva substantivação, à imobilidade e ao mutismo.

Como era definida na sua origem por Gomringer e pelo Grupo Noigandres, a poesia concreta, talvez não tanto pela sua originalidade, de resto inegável, mas sobretudo pelas atitudes extremistas que tiveram de adoptar os seus primeiros praticantes — fenómeno já assinalado como inevitavelmente decorrente da situação de marginal que o autor de vanguarda assume — contrariamente ao desejo reiterado de comunicação imediata, a poesia concreta foi considerada verdadeiramente incompreensível, isto é, *ilegível*. Pelos esforços desenvolvidos, especialmente pelo grupo brasileiro (e depois pelo português), que tinha de lutar contra uma tradição de lirismo sentimental, confessionalismo, preguiça, incultura, atraso, instalação e tudo o mais que traduzia o estado de decrepitude e estupidificação da sociedade onde se queria implantar, ela surge como uma verdadeira ameaça aos valores burgueses da cultura.

E de facto era. Questionando esses valores, pondo em cheque o seu significado, o seu uso e tudo o que lhes estava associado, atingia a sociedade que os instituia. Levantava problemas, fazia grandes perguntas, que também em Portugal teriam de ficar muito tempo ainda sem resposta. Perseguidos pela troça e pelo descrédito — armas tradicionais — os melhores praticantes da poesia concreta e da poesia experimental, endureceram na luta e verificou-se que, por exemplo, o grupo brasileiro atingiu ao nível da crítica literária e na teoria da tradução alturas talvez nunca antes

alcançadas, contribuindo duma forma decisiva para uma reformulação da crítica e por conseguinte para uma reformulação da leitura.

Em Portugal, as dificuldades de aceitação foram enormes e ainda não acabaram. A crítica oficial continua a querer negar a poesia de vanguarda, se bem que se possa já considerá-la uma velha tendência mundial, defendendo quase exclusivamente a poesia lírico-discursiva como única aceitável. Contudo, e depois de mais de uma década de publicações e divulgação cultural por parte dos poucos autores portugueses de vanguarda, começa a desenhar-se em certos sectores uma tendência para a aceitação do texto-imagem. Começam a surgir as antologias. Mas a crítica, com excepção daqueles casos em que o crítico é também poeta de vanguarda, não conseguiu ainda evoluir paralelamente.

Entretanto, a revolução que a teoria da poesia concreta veio trazer, na Europa, nas Américas, em todo o mundo, foi feita e para todos os que puderam ter dela um conhecimento aprofundado o seu advento foi decisivo.

Gomringer, citado por Schmidthenner, definiu assim os objectivos da poesia concreta: «A poesia concreta assenta na mundivivência futura de natureza sintético-racionalista. Se a poesia concreta ainda é sentida como estranha (asceticamente magra e simplificadora), isso acontece provavelmente por uma falta de intuição duma tendência evolutiva da nossa sociedade, da sua forma de pensar e agir, que contém no seu âmago uma nova visão totalitária».

Uma outra definição é dada na revista de vanguarda inglesa «LINK», em 1964, num texto intitulado «Como Ler Poesia Con-

creta»: — «Se é pela primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com as letras e as palavras que há nela».

Posições iniciais que nunca puderam ser abandonadas, se bem que se tornassem mais fáceis pelo uso, e que ilustram claramente a necessidade duma iniciação, duma leitura interpretativa rigorosa, específica, caracterizadora: em suma, criadora, produtiva.

Os poetas-teorizadores começaram por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem tradicional da literatura: a língua nacional. Na «Teoria da Poesia Concreta» o Grupo Noigandres declara nomeadamente: «A poesia Concreta assume uma responsabilidade total perante a linguagem, aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida, sem personalidade, sem história — túmulos tabús com que a convenção insiste em sepultar a ideia».

Pela substantivação intensiva, inclusivé do espaço da composição, pelas suas estruturas ópticas, fónicas, linguísticas, pela simultaneidade dessas estruturas em funcionamento, o poema concreto é *verbivocovisual* (terminologia de Joyce) pela sua interacção. Recusando «o velho alicerce formal silogístico-discursivo» o poema concreto passa a ser «um campo relacional de funções»: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.

O poeta concreto vê a palavra «em si mesma — campo magnético de possibilidades», é contra «a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se *como cadáveres em banquete*», opondo-lhe um sentido de estrutura. Para o poema concreto «a sua forma visível é também a sua estrutura», diz Gomringer, e quando ele concebe e define o poema como uma constelação, a partir da noção de divisão prismática da ideia, de Mallarmé, mais do que a execução duma imagem, é *uma nova pluralidade da leitura da imagem* o que na verdade está a propor. E o seu grau de maior ou menor inteligibilidade, quer dizer, o seu teor informativo, quer dizer também a sua maior acessibilidade imediata, é o que vai definir o seu grau de comunicação e a exigência duma leitura adequada.

Na sua fase inicial, na década de 50, o poema concreto é ainda feito exclusivamente com palavras, palavras-objectos, embora. Não obstante, é ainda literário, ou por isso mesmo o é. Só nas fases mais avançadas a poesia concreta se destaca dessa sujeição atingindo e assimilando zonas mais vastas, e também mais ambíguas, da comunicação, a partir dos próprios elementos com que já funcionava: a imagem gráfica, o valor fónico da linguagem. Quando são assumidos «o som da fala ou a imagem da composição da escrita, libertos de qualquer semântica, como materiais não só puramente estéticos mas como autonomamente informativos, é que se abrem mais largas perspectivas para a poesia concreta, ao mesmo tempo que se reata por esse processo com outras épocas culturais, sem que a realidade do presente seja minimizada».

Assim, a poesia concreta, nas suas formas originais, ficou encerrada num ciclo previsto — o do seu rápido e necessário esgotamento — mas por esse mesmo processo de aniquilamento pôde dar origem a novas e diferentes vias de investigação, do mesmo passo — e isso é que é fundamental — *alargando o âmbito da leitura para fora dos limites literários tradicionais.*

Ao poema concreto original, linguístico, como salienta Pierre Garnier, vieram acrescentar-se o poema visual, objecto e centro de energia; a poesia objectiva, que implica a realização de objectos tri-dimensionais e a colaboração de músicos; poesia mecanista ou permutacional; vários tipos de poesia fónica a partir de composição directa em fita magnética, relacionada com a música electrónica; fonética, baseada sobre fonemas, «corpos sonoros da língua», que exige a participação dos órgãos vocais humanos, trabalhada ou não no gravador; poesia cinética, táctil, etc. até se atingir o limite extremo da poesia-espectáculo, que se liga ao *happening* e de que foram excelentes exemplos em Portugal o «Concerto e Audição Pictórica», em 1965, na Livraria Divulgação e a «Conferência-Objecto», em 1967, na Livraria Quadrante de Lisboa. Observe-se a terminologia característica — «Concerto» num caso, «Objecto» no outro (neste último o próprio espaço da Galeria-Livraria fora «substantivado») — que põe em relevo a sua ortodoxia teórica, em ambos tendo participado poetas do chamado grupo da «Poesia Experimental», com a colaboração de músicos de vanguarda, entre eles Jorge Peixinho.

III

Legibilidade/ilegibilidade

O que constitui a verdadeira força do signo, aqui como noutros campos, é precisamente isto : que à medida que os conteudos, imediatos, determinados, recedem, os factores gerais de forma e relação tornam-se tanto mais agudos e nítidos.

ERNST CASSIRER

O movimento da poesia concreta é fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajectória da palavra para o signo.

Se a palavra se torna signo, se volta a sê-lo, também outros signos podem ser ou voltar a ser legíveis, literais e por fim até

literários, o que legitima o encontro entre *ikon* e *logos*. Apoiando-se na teoria do signo de Peirce, que pratica, Max Bense pôde concluir por exemplo que «a informação estética de cunho material, autónoma, dos textos da poesia concreta é, primacialmente, de natureza indicial».

Uma importante experiência de ilegibilidade foi para mim a do estudo das escritas arcaicas, que fiz durante os anos sessenta, quando tentava descobrir experimentalmente os mecanismos da escrita. Dessa experiência falei no prefácio a «Mapas da Imaginação e da Memória», uma colectânea de textos-visuais, realizados durante essa pesquisa, que se estendeu ao longo de cerca de dez anos. Nessa época, em que o estudo da linguística moderna e da filosofia oriental dominavam o meu trabalho, tive ocasião de reflectir longamente sobre os problemas da comunicabilidade do texto, da sua legibilidade e ilegibilidade, pois constantemente estava perante textos, literalmente ilegíveis para mim — por exemplo em chinês arcaico — mas que eu, não obstante, *lia*. Foi a partir dessa experiência da fragilidade da comunicação dos conteúdos dos textos e da variedade possível de leitura das formas que desenvolvi a prática do texto-imagem, que simultaneamente transcende e engloba o problema do conteúdo ao nível do significado, alargando este para o que se poderia designar por *um campo de significação integral*, que seria o da não deliberação específica do seu conteúdo, sendo a sua única limitação a da forma gráfica.

Com essa tentativa experimentava, por um lado, alargar o campo da leitura para fora da literalidade; por outro, alargar o campo da pesquiza das formas; por outro ainda, alargar o campo

criador da própria escrita, metafórica e factualmente, pois que chamando a atenção para a escrita como desenho ou pintura de signos (tornando-a ilegível para desalojar do hábito da leitura conteudística) estava tentando restituir a escrita à sua força original, semiótica, icónica, autonomamente semântica.

Pensar o problema da legibilidade/ilegibilidade do texto ou da escrita literária é próprio do escritor, que constantemente se defronta com o problema da escrita que cifra e da leitura que decifra. Meditar sobre o grau de legibilidade (ou inteligibilidade) dum texto, ou ainda, sobre a influência do tempo na legibilidade dum texto, ou o desgaste duma língua, que não é só igual ao desgaste das sucessivas ideologias que a utilizam mas também recriam, concretamente, meditar sobre a legibilidade é tentar avaliar até que ponto ela decorre das limitações impostas por um código que, estabelecendo a relação entre emissor e receptor, regula a sua própria legibilidade, isto é, o grau de comunicabilidade possível das mensagens e a sua decifração, que é o problema real da leitura.

E. H. Gombrich diz, por exemplo, que em arte toda a comunicação consiste em «fazer concessões» ao conhecimento do receptor. E de facto, seria preciso poder-se decidir, dentro mesmo duma linguagem específica como a da arte, o que é literalmente legível e o que é literalmente ilegível. E sobretudo: legível para quem? quando? como? porquê?

Sabemos que seja qual for a linguagem — palavra, gesto, objecto — nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão

e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte — o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível — que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras.

A palavra «indizível», porém, não se refere aqui a uma noção mística como, por exemplo, a de «inominável», mas sim a uma verificação prática, que é a da impossibilidade do dizer total, a que Wittgenstein se refere na célebre Proposição 7.

O silêncio da escrita — a escrita é uma fala simbólica, muda — conduz o escritor à reflexão sobre o silêncio das palavras, implícito nela. Mas o mesmo problema de silêncio se põe a outras formas de expressão artística, como, no fundo, a todas as formas de expressão. «O que *pode* ser mostrado *não pode* ser dito», declara ainda Wittgenstein na Proposição 4.1212. E nesta asserção bem poderíamos ver uma ilustração eloquente de todas as formas de comunicação visual.

O poema visual — texto-visual, texto-imagem — é literal e literariamente silencioso. A legibilidade não literal que pode atingir, permitiu a sua difusão à escala mundial: na confusão e na incomunicabilidade das línguas e, concomitantemente, das civilizações e culturas (Joyce disse que a Torre de Babel é a Torre do Sono), a comunicação pela imagem, comunicação não-verbal, torna-se uma espécie de *lingua franca*, uma linguagem universal.

E no despojamento das implicações da tradição literária, despem-se e as roupagens da sociedade que lhes deu origem, criticam-se, até por assimilação, as suas ideologias e as suas técnicas,

faz-se um auto-de-fé das ideias preconcebidas de como deve ser a a escrita, o escritor, o texto.

Uma nova técnica, quando é largamente adoptada, define a sua própria viabilidade e a sua necessidade. Se se universaliza numa época é porque corresponde a uma verdade sua contemporânea e simultaneamente a cria. É assim que desde que novas técnicas se impõem a uma sociedade se produz uma mutação da sensibilidade decorrente do seu uso. Essa mutação é exemplarmente ilustrada pelos textos da poesia concreta, que exigem uma autêntica revolução na maneira de ler, de interpretar e conceber a expressão poética.

A depuração que os movimentos de vanguarda, entre eles o da poesia concreta, têm procurado exercer no campo da literatura e das artes, é o reflexo da mudança que se opera e se quer implantar na sociedade em que se produz. Negando, rejeitando os meios de expressão da sociedade vigente, recusa-se o que de mais significativo ela tem. A literatura de vanguarda, que surge na sociedade burguesa, é anti-burguesa. Insurge-se «contra a literatura» na medida em que esta reflecte, ilustra a decadência da classe dominante, que dela se apropriou, tornando-a inoperante pelo uso rotineiro, institucionalizado que é o da cultura oficial.

O carácter extremo das posições de combate necessariamente assumidas, veja-se a terminologia adoptada, emprestada das técnicas marciais, acentuando o seu significado de luta, de batalha, faz com que atitudes e obras dos vanguardistas tenham um carácter de excepção e sejam sempre consideradas «esotéricas», isto é, *ilegíveis*, não imediatamente assimiláveis não só por razões psicoló-

gicas mas também porque de facto o código em que se baseiam deixa de ser o código comum, o vigente nessa sociedade contra a qual se erguem.

Os grupos de vanguarda são assim identificáveis com todos aqueles que tenham a desempenhar uma tarefa que ponha em causa a segurança do Poder Dominante numa sociedade, seja ele político, religioso, artístico. Como os militantes de todas as ideologias nascentes, começam por ser pequenos grupos que exercem uma acção subversiva chamando sobre si a difícil responsabilidade da desordem.

Mas essa desordem, na medida em que implica o estabelecimento duma nova ordem, traz em si o germe da sua própria ultrapassagem eventual. É assim que os movimentos de vanguarda, como as revoluções em geral, se sucedem necessariamente.

A palavra, inserida no contexto da lógica tradicional, como ela, tornou-se uma ambígua realidade. A ambiguidade da escrita, a sua contradição na pluralidade dos significados, a própria ilegibilidade natural da escrita, fazem agora da leitura uma forma de reinvenção que se torna obrigação cívica.

E se a arte da narrativa, que foi a da poesia, conduz à exploração do espaço e dos efeitos visuais, a desintegração da linguagem define uma luta pela renovação que o texto testemunha e a leitura recria pela interpretação.

Lisboa, 1975

BIBLIOGRAFIA :

L. Wittgenstein — Tractatus Logico-Philosophicus — Gallimard

R. Barthes — Le Degré Zéro de l'Écriture — Points — Mithologies — Seuil

P. Garnier — Spatialisme et Poésie Concrète — Gallimard

Teoria da Poesia Concreta — Edições Invenção, São Paulo

S. Mallarmé — Oeuvres Complètes, NRF, Bibliothèque de la Pléiade

INVENÇÃO — São Paulo — N.os 4 e 6

M. Bense — Pequena Estética — Editora Perspectiva

H. Campos — A Arte no Horizonte do Provável — Editora Perspectiva

H. Cidade — O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura — Arménio Amado Editor, Coimbra

C. Lévi-Strauss — Anthropologie Structurale — Plon

E. Cassirer — The Philosophy of Symbolic Forms — Yale Paperbound

R. Jakobson — Linguística e Comunicação — Cultrix

S. Bann — Concrete Poetry — London Magazine Editions

S. Houédard — Between Poetry and Painting — ICA 1965

Schmidthenner — Catálogo da Exposição de Poesia Concreta de Autores de Língua Alemã — Instituto Alemão, Lisboa 1973

Miscelânea de Várias Obras e Notícias, Tomo II da Livraria de S. Bento de Xabregas, Séculos XVII e XVIII

B. Bowler — The Word as Image — Studio Vista, London

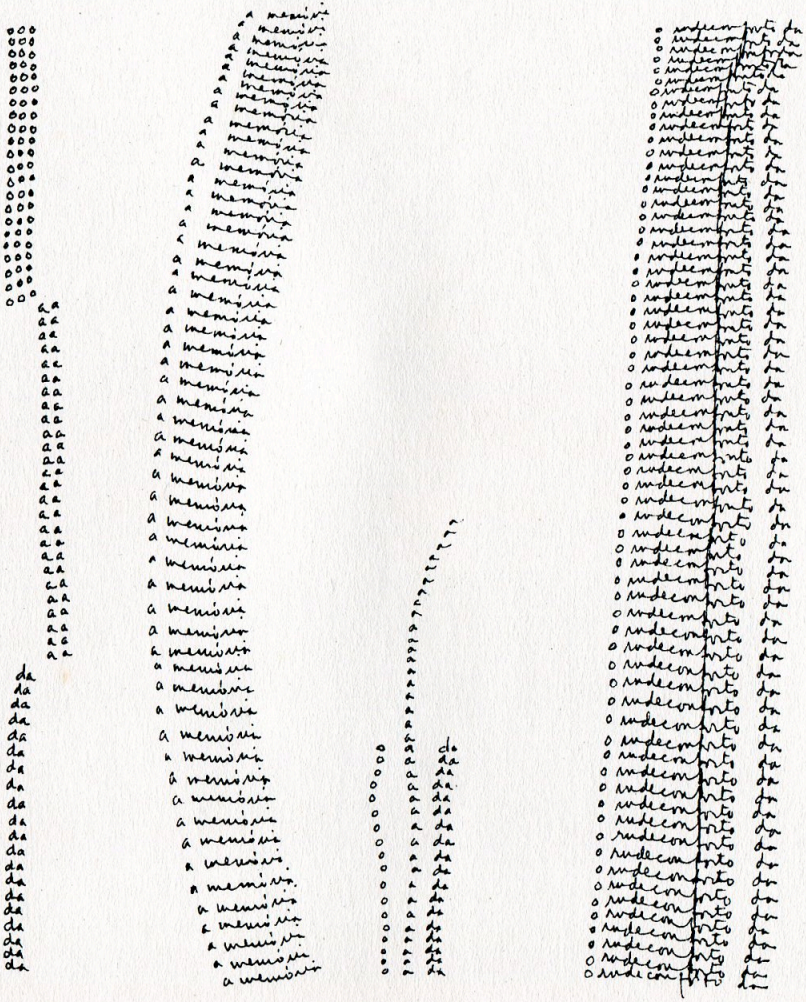
FUTURISMES I/II — Revue Europe, 1975

E. H. Gombrich — Art and Illusion, Phaidon, London

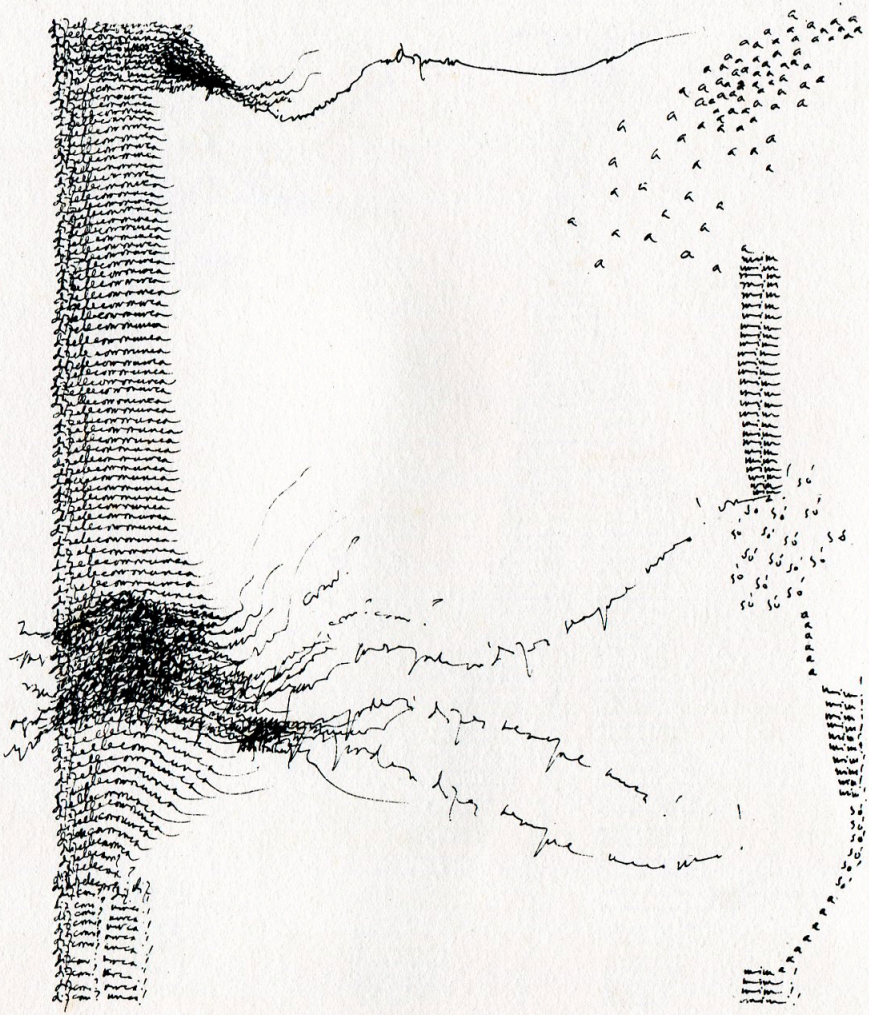
E. Gomringer — Worte Sind Schatten, Rowholt

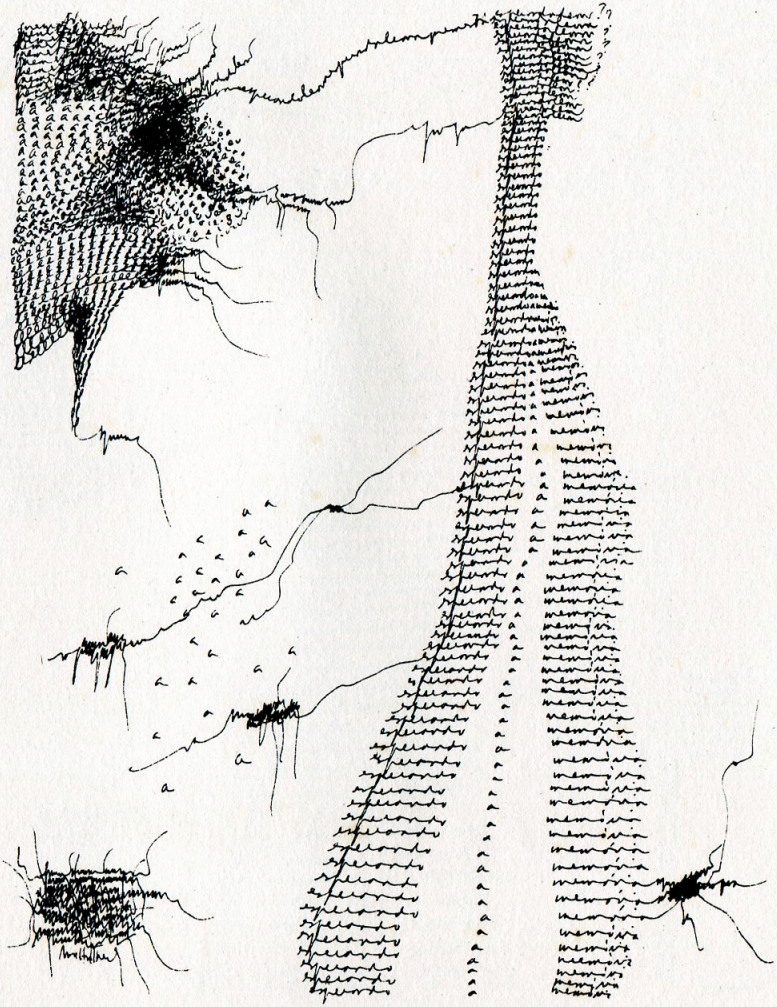
ÍNDICE DOS TEXTOS VISUAIS

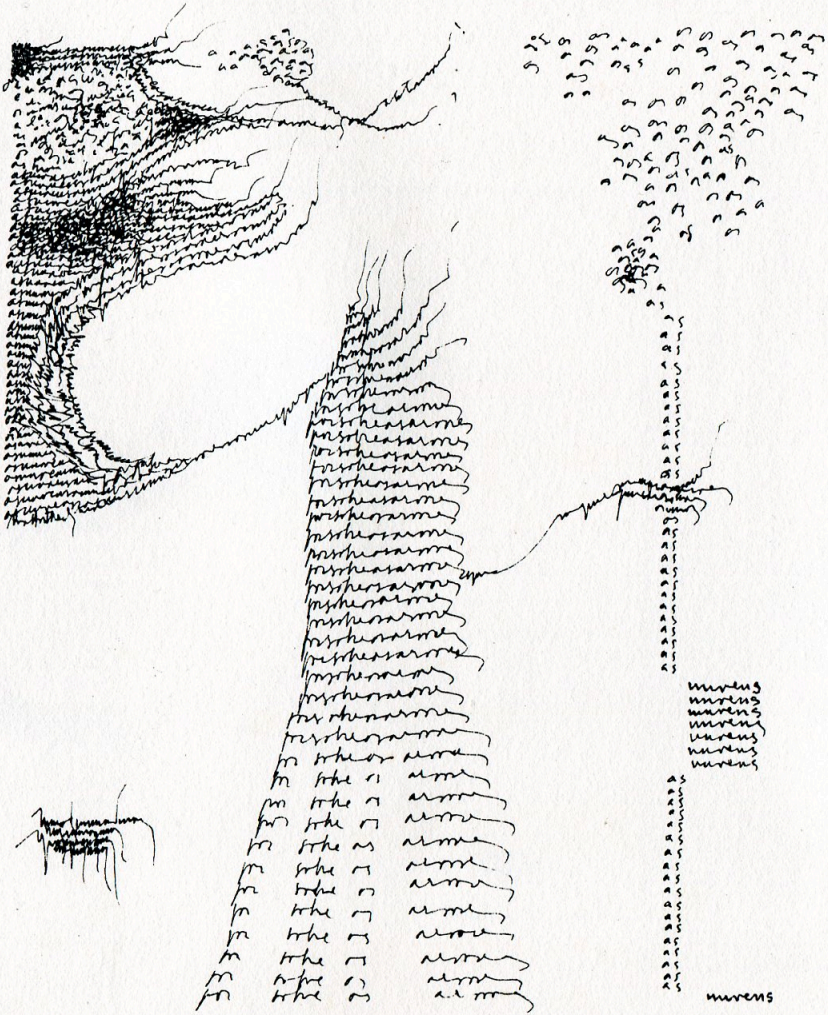
1 — MAIS IMPORTANTE E LIVRE
2 — O RUDE CONFORTO DA MEMÓRIA
3 — OS, AS
4 — COMO NUNCA (SÓ A MIM)
5 — ESPERANDO A MEMÓRIA
6 — POR SOBRE AS ÁRVORES
7 — BRUSCAMENTE
8 — LEMBRAS-TE DE QUANDO TUDO ERA DIFERENTE
9 — É PRECISO COMPREENDER
10 — DESIGUALDADE DOS DIAS
11 — OS CARDUMES DA PALAVRA
12 — É PRECISO CONSERVAR LEONOR
13 — MARGARIDA AO TEAR
14 — POR ONDE SOBE A BRUMA
15 — IL N'Y A DE GRATUIT QUE LA MORT, COMME CHACUN SAIT
16 — CARTA CHEIA DE ESPERANÇA
17 — PRINCÍPIO DE RACIOCÍNIO
18 — ESFERAS DO ININTELIGÍVEL
19 — LE PLAISIR DU TEXTE

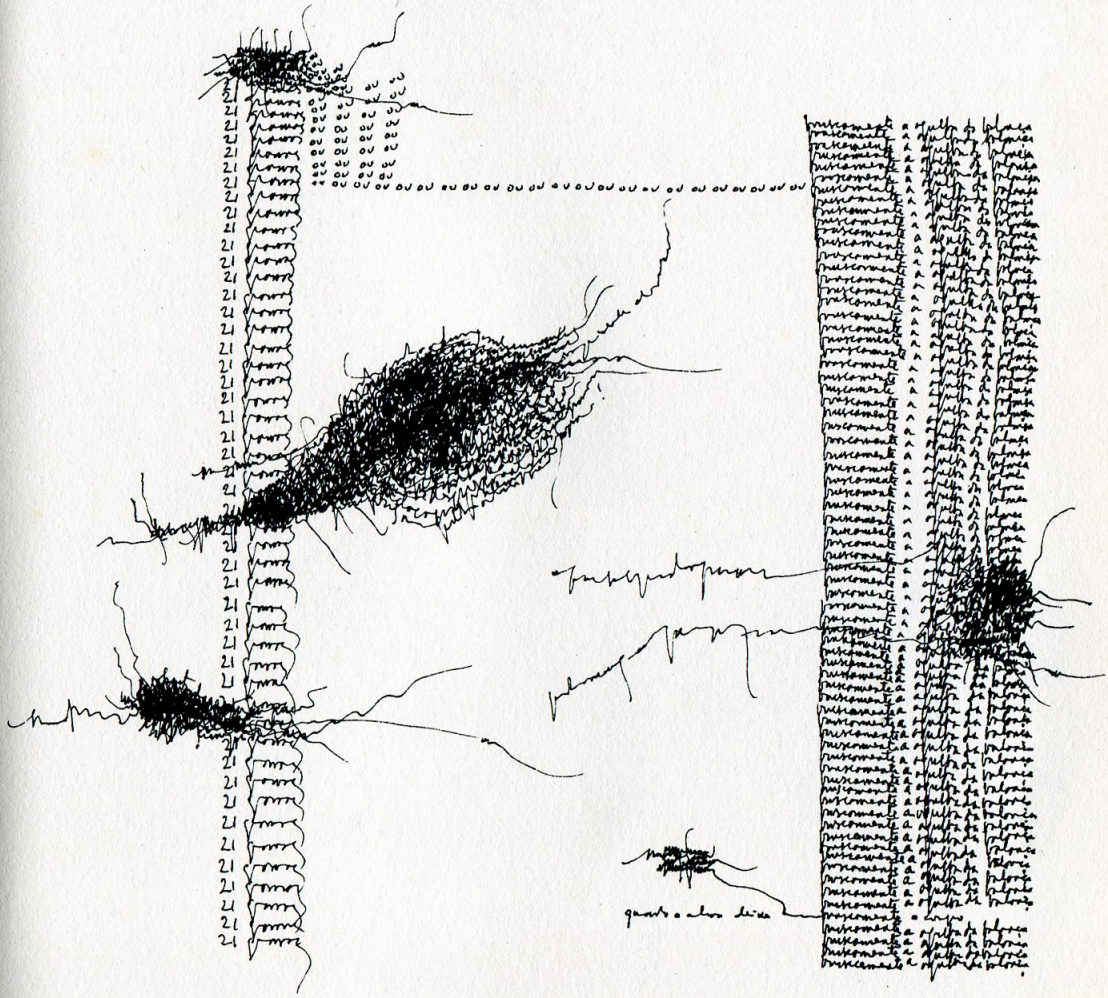

a memória
da
o rudecomporto

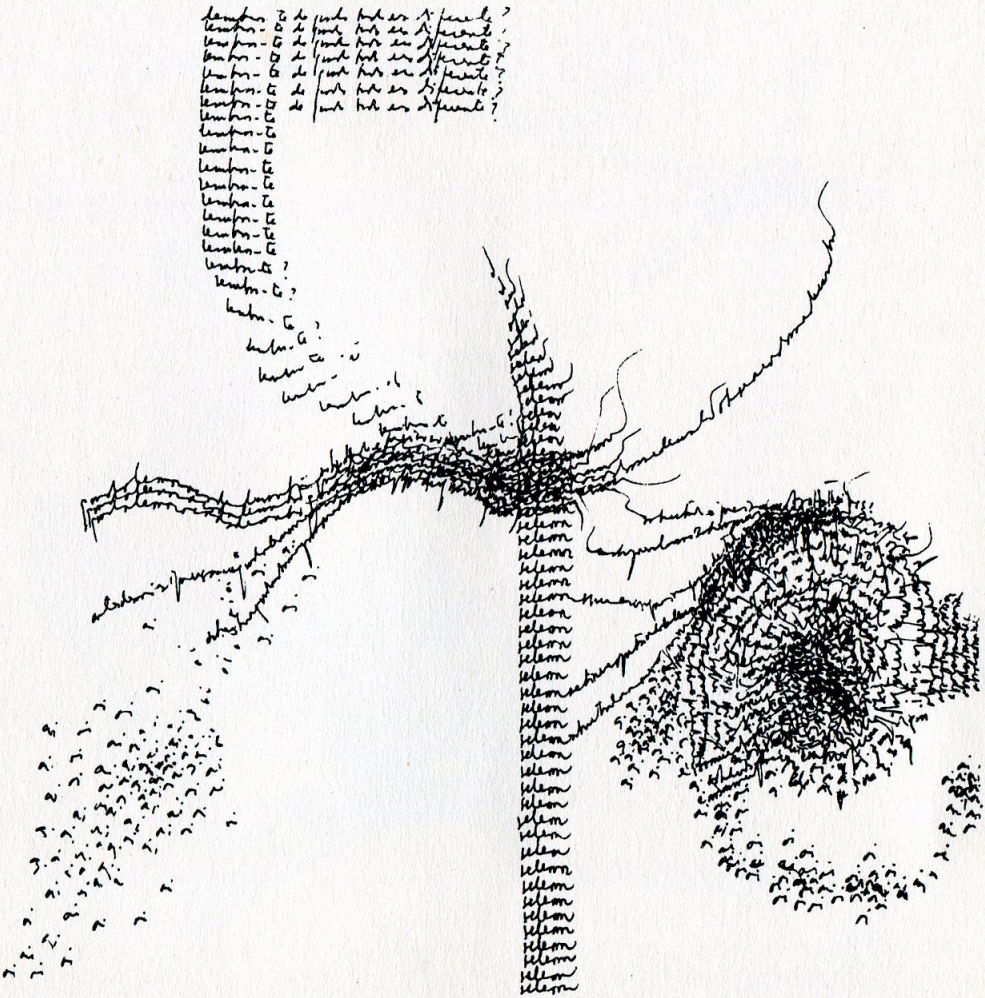
as as as

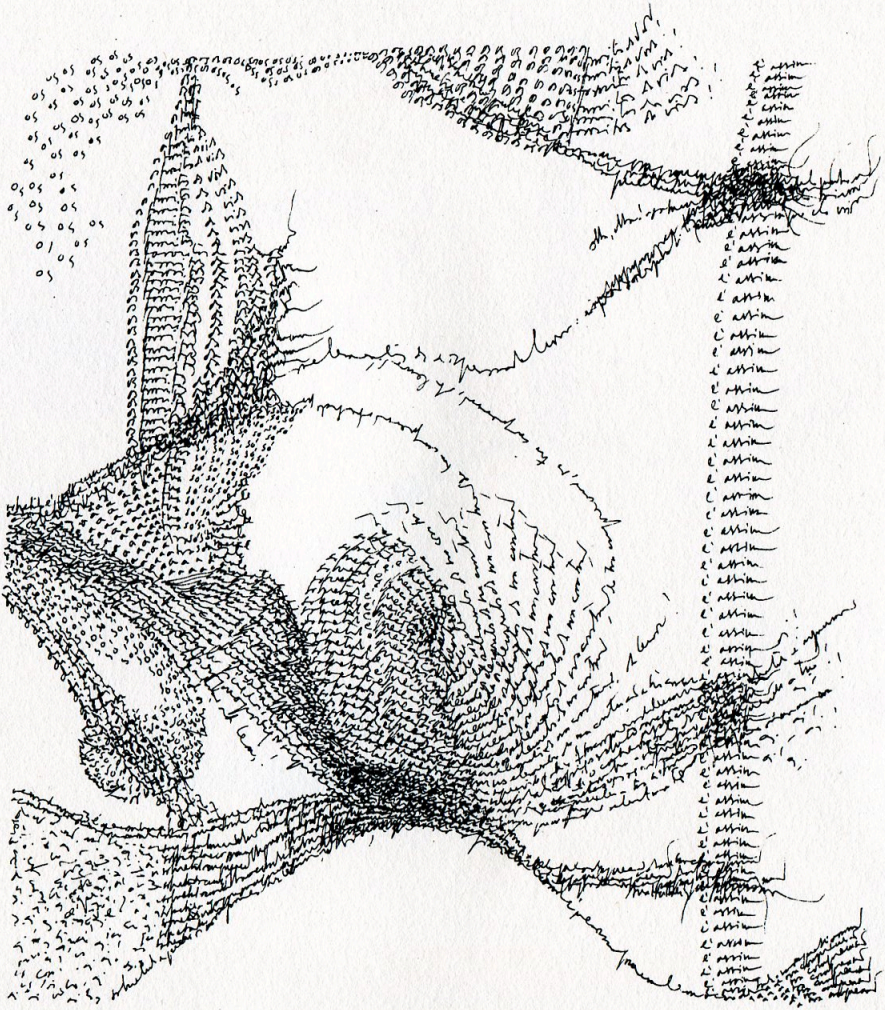


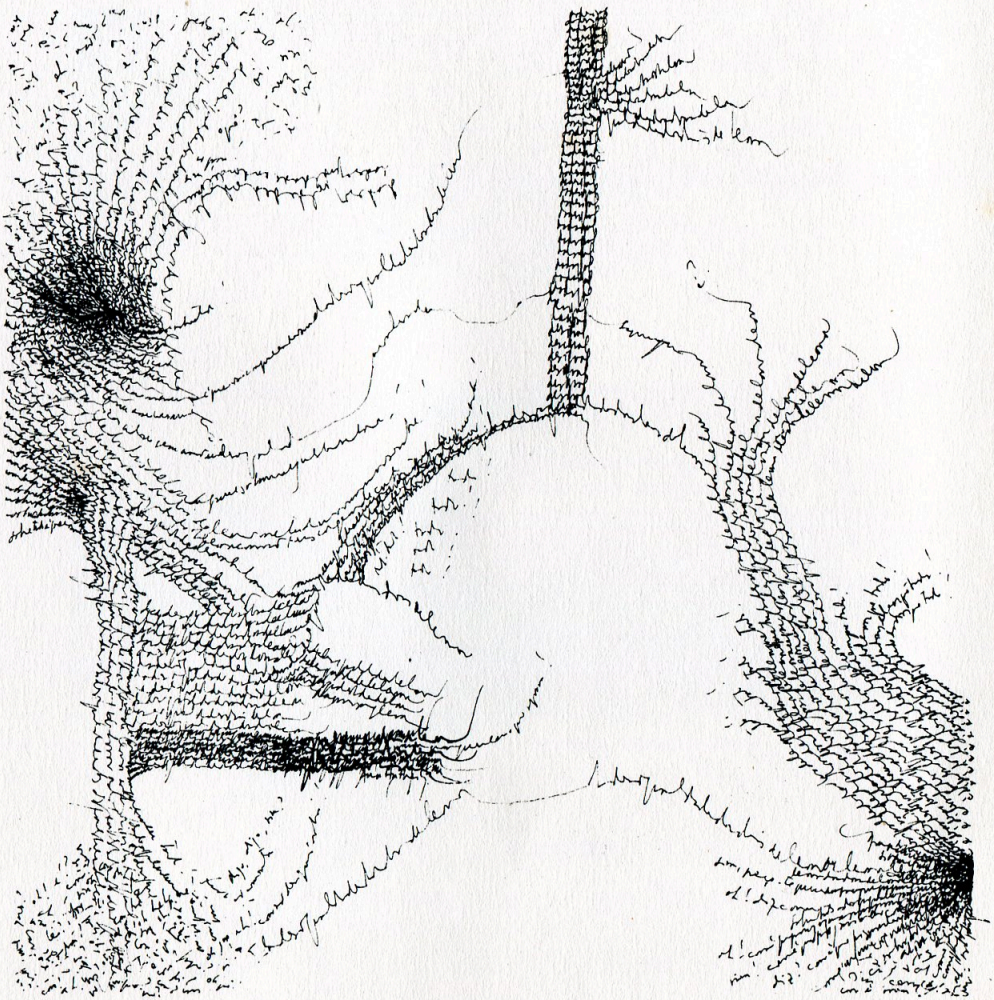


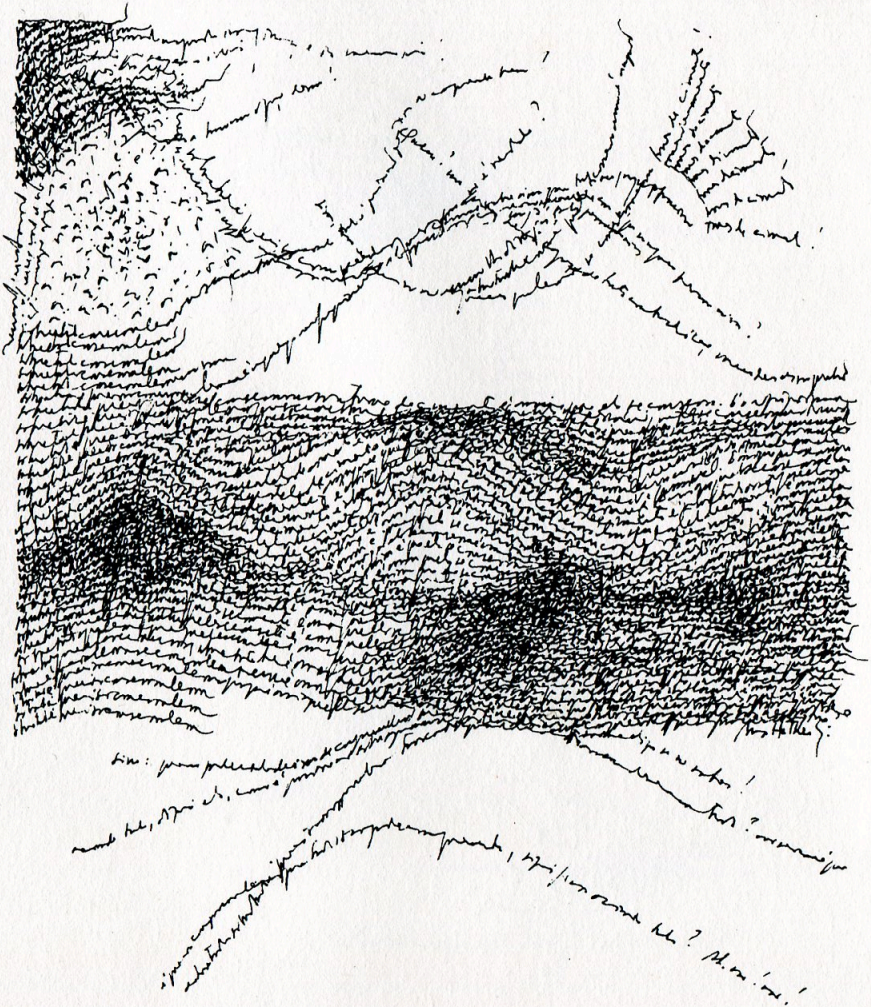

murens
murens
murens
murens
murens
murens
murens
murens

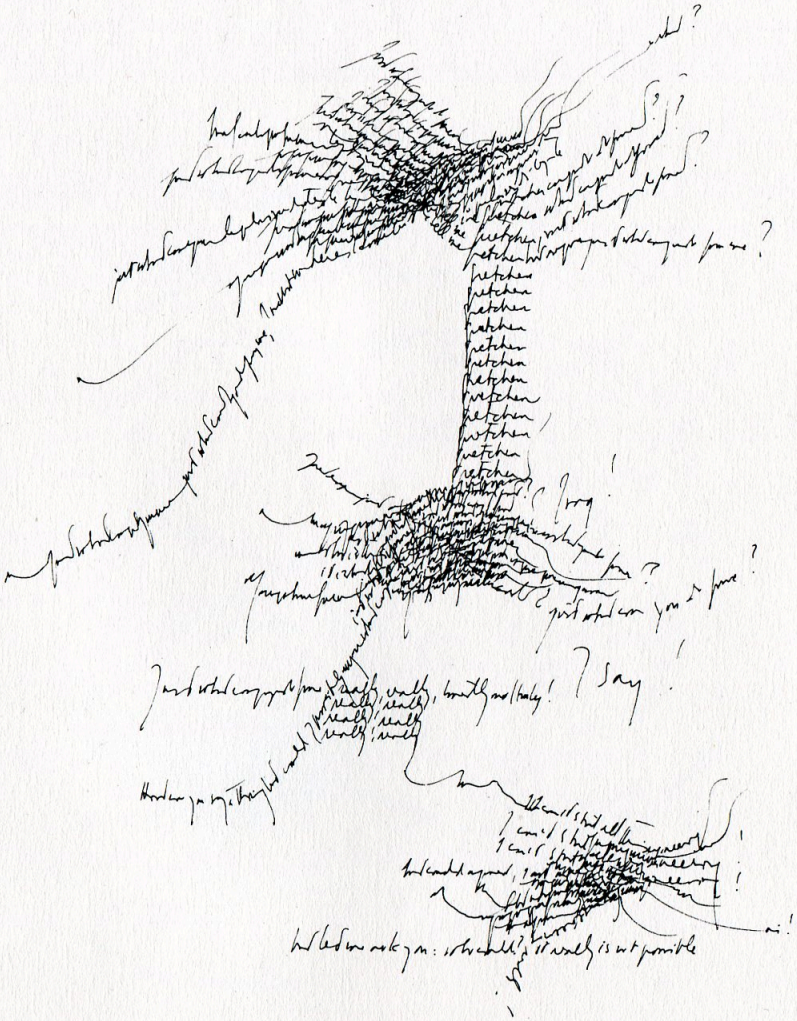


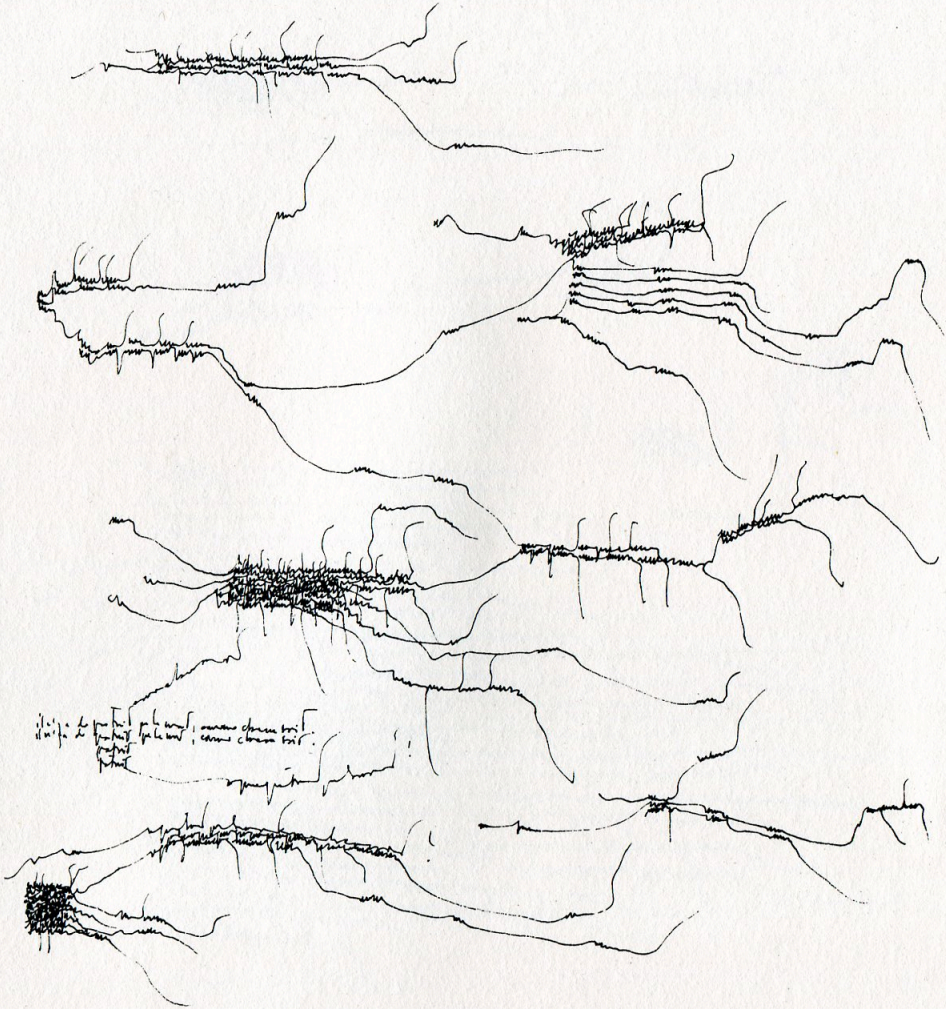


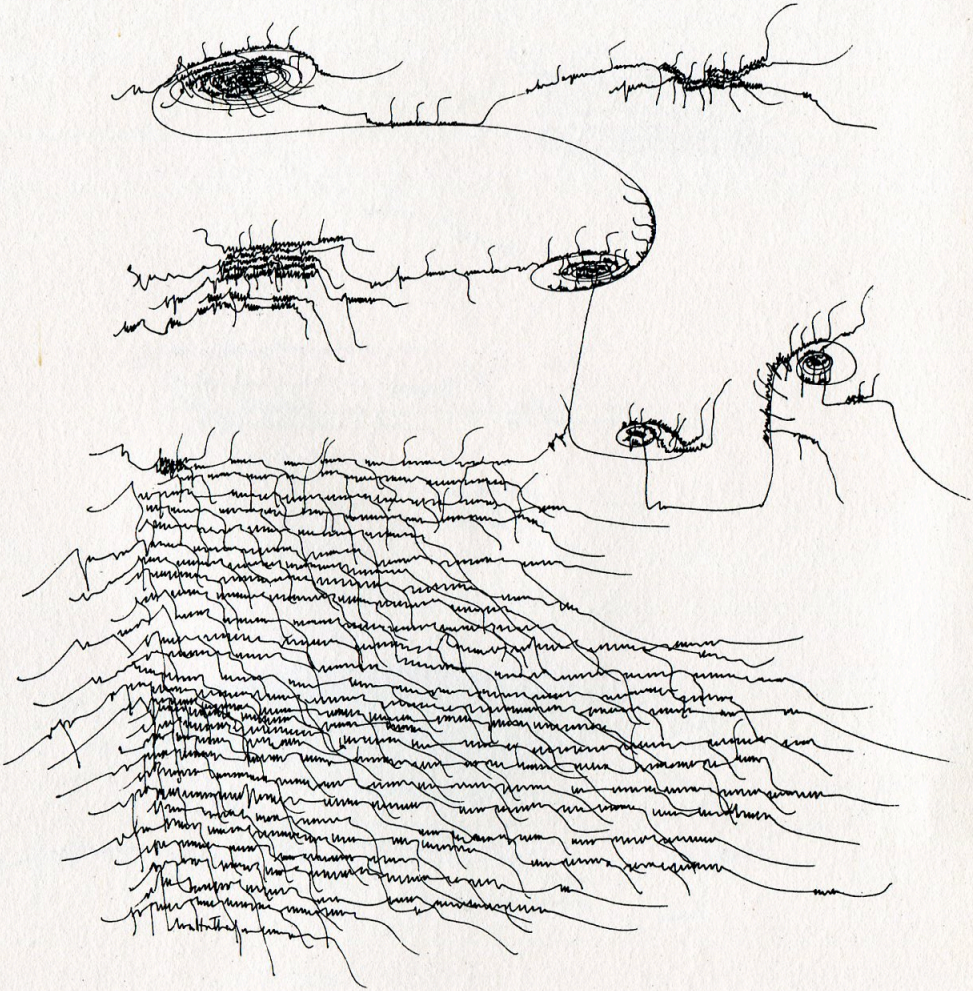


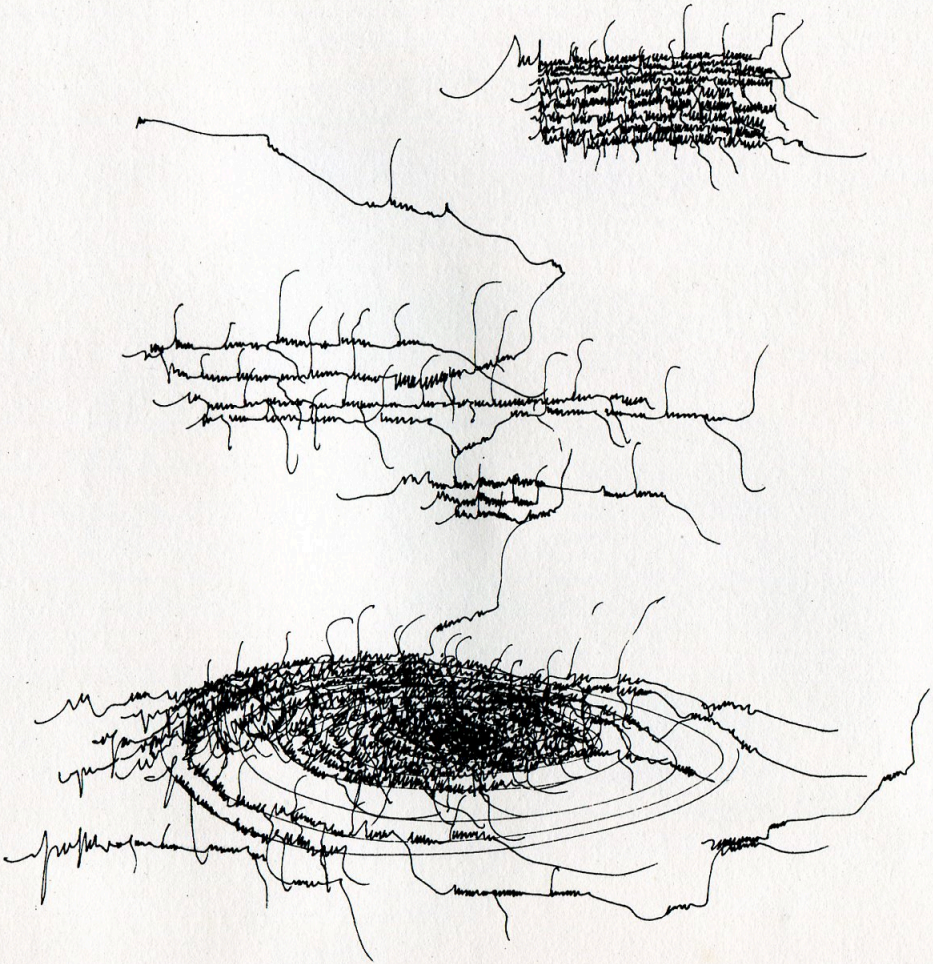


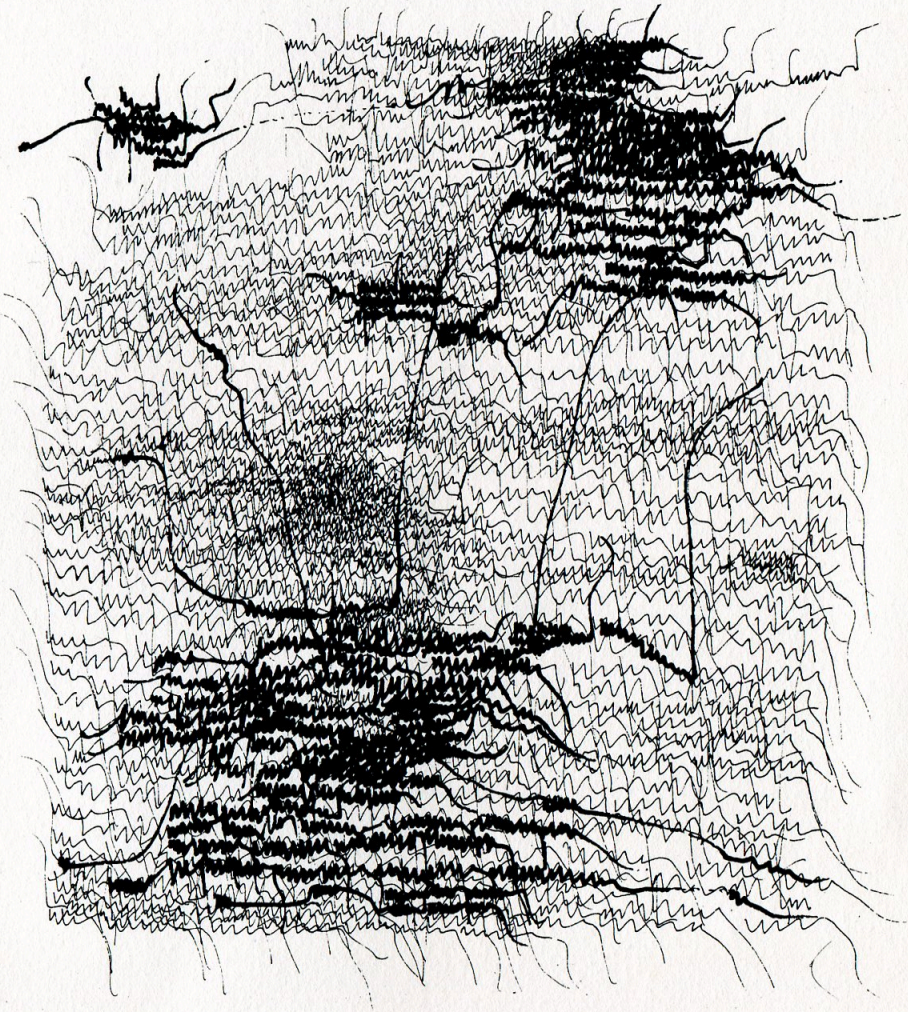



fetchen
fetchen
fetchen
fetchen
fetchen
fetchen
fetchen
fetchen
fetchen
fetchen
fetchen
fetchen
Say
really
really
really









Este livro foi composto e impresso
nas oficinas da
Altagráfica - Mafra
em Outubro de 1975
para a
EDITORIAL FUTURA
Av. 5 de Outubro, 317-1.º — Lisboa

futura